نشان‌های پیش‌اندیشی و آگاهانه سُرودن در مثنوی معنوی

برخی به سرودن مثنوی در حالت جذبه و بیخودی و ناخودآگاهی و همچنین به شیوهٔ جریان سیال ذهن و تداعی آزاد اشاره‌کرده و بر این اساس مثنوی را متنی آشفته دیده‌اند. چنین داوری‌هایی جای تأمل دارد و می‌تواند زمینه‌هایی داشته‌باشند. از جمله؛ آگاهی از شوریدگی مولانا، تداخل معانی اصطلاحی؛ تداعی معانی، تداعی آزاد و شیوهٔ جریان سیال ذهن. شکستن مرز واقعیت و خیال و دیرآشنایی مثنوی برای مخاطبان امروز. یافته‌های نشان‌می-دهند که: نشان‌های پیش‌اندیشی و آگاهانه سخن‌گفتن و هشیارانه سرودن در مثنوی بسیار است. از جمله: تعلیمی بودن مثنوی، مجلس‌گویی مولانا، خلوت پیش از مجلس وعظ، داستان–مقاله بودن مثنوی، کلیت موضوعات در اندیشهٔ صوفیانه، تقسیم یک اندیشه کلی به اجزای کوچک‌تر، تکرار، تلمیحات و ارجاعات درون متنی، استدلال تمثیلی، تناسب موضوع سخن و درونمایهٔداستان‌ها، گزینش داستان‌ها در تناسب با موضوع، عنوان بندی بخش‌ها، تعلیق آفرینی، گفتگو با مخاطب، بازآفرینی و تصرف در اصل داستان‌ها، استقلال‌داشتن داستان‌ها، بازگشت به رشتهٔ قطع‌شدهٔ سخن، پایان‌بندی داستان‌ها، اتمام داستان‌ها، طراحی گفتگو و مناظره، پیوندهای ساختاری و محتوایی با؛ واژگان، جملات و ابیات کلیدی، پنهان نگاهداشتن راز. در نتیجه می‌توان گفت؛ در برخی پژوهش‌ها در توصیف مثنوی با شتابزدگی روبرو هستیم. نشانه‌های بسیاری گواهی‌می‌دهند؛ مولانا با پیش‌اندیشی، آگاهانه و هدفمند آن را سروده و همواره به جریان خلق متن و حضور مخاطب احاطهٔ هشیارانه‌ای داشته‌است. بنابراین؛ مثنوی دارای ساختاری با نظم و منطقی دیرآشنا و ویژهٔ خود است. چینش اجزای سخن در مثنوی؛ از یک‌سو تابع جهان‌بینی مولانا و از سوی دیگر تابع اولویت‌ها در نظام اندیشه‌اش و از سویی تابع مقتضای حال مخاطبانش است.

کلید واژها: روایت، شیوهٔ جریان سیال ذهن، تداعی آزاد، مولانا جلال‌الدین محمد بلخی رومی، مثنوی معنوی، پیش‌اندیشی، آگاهانه سرودن.

1-مقدمه

هنر اشکال گوناگونی دارد. این که دستاورد آگاهی یا ناخودآگاهی است، موضوع بحث پیچیده و درازدامنی در میان هنرمندان، پژوهشگران، فلاسفه و روان‌شناسان بوده، هست و خواهدبود. در هر حال؛ هنر پدیدهٔ پیچیده‌ای است که گاه محصول آگاهی و گاه دستاورد ناخودآگاهی و گاهی نیز نشان هر دو را در خود دارد.

می‌دانیم که در ادبیات کلاسیک فارسی شعر برجسته‌ترین هنرهاست و بنابر نگرش گذشتگان، شعر باید برای جامعه مخاطبانش دستاوردی داشته‌باشد. بنابراین؛ برخورداری شعر از معنایی روشن و قابل درک از ارزش‌های مهم زیبایی‌شناسی شعر و نشان فصاحت و بلاغت بوده‌است. یکی از انتظارات جامعهٔ کهن از شعر، آموزاندن باورها و اندیشه‌ها بوده‌است. از دیدگاه گذشتگان اندیشمندان، دانشمندان، روشنفکران، نخبگان، صوفیان و به ویژه شاعران در جایگاه آموزندگان جامعه نشسته‌اند. بدیهی است که هر گونه‌ای از آموزش نیاز به اندیشیدن آگاهانه در بارهٔ آن چیزهایی دارد که آموخته می‌شود. بنابراین؛ بخش عظیم ادبیات کهن، ادبیات تعلیمی به معنای عام آن است.

مثنوی معنوی از برجسته‌ترین آثار تعلیمی صوفیانه است و شگفت که برخی مثنوی را آفریدهٔ تداعی‌های آزاد ناخودآگاه و شیوهٔ جریان سیال ذهن می‌دانند و آن را اثری بی‌نظم، آشفته و مبهم توصیف می‌کنند. گاه طرح این داوری‌ها با بیان تردیدهایی نیز همراه‌شده‌است. «... مولوی خود را به دست الهام سپرده تا کجا ببردش. البته این بدان معنا نیست که در کار مولوی آگاهی و اندیشیدگی ملحوظ نیست بلکه آن جان رفیع ‌الدرجات مراتب گونه گون را توأما در احاطه دارد و «لایشغله شأن من شأن». شاهد قضیه این که هر لحظه خواست با سر سخن بازمی‌گردد» (ذکاوتی قره‌گوزلو، 1386: 55).

دیگری در بارهٔ سرایندهٔ مثنوی نوشته‌است: « او بی هیچ نظمی مهره‌های معانی و عواطف خود را به رشتهٔ قصه‌ای عادی می‌کشد» (عبدالحکیم، 2536: 3).

1-2-پیشینهٔ پژوهش

در بارهٔ این موضوع که مثنوی تحت تأثیر جذبه و شوریدگی و ناخودآگاهی یا با پیش‌اندیشی آگاهانه سروده شده، به پژوهش مستقلی دست‌نیافتیم، اما در لابلای مقالات بسیاری به اشاراتی در بارهٔ این موضوع برخورده‌ایم. بررسی‌های این پژوهش نشان‌می‌دهند که شتابزدگی در داوری، پیشداوری‌ها و تداخل معانی اصطلاحات و دیرآشنایی مثنوی برای مخاطبان امروز، زمینهٔ چنین داوری‌هایی شده-است. از جمله:

- «برای مولوی ذکر داستان نیز حالت خودبخودی دارد و تابع ضمیرناخودآگاه او است. این شیوه

خیلی شباهت به تکنیک داستان‌نویسی جریان سیال ذهن دارد... » (مظفری، 1382: 43)

- در مقالهٔ دیگری بارها و بارها به مولانا نسبت پراکنده‌گویی در مثنوی داده‌شده‌است. (ن.ک: شوهانی، 1382).
- «در مثنوی... مولوی به اقتضای احوال و برحسب تداعی افکار از مطلبی به مطلب دیگر می‌رود و ویژگی‌های تداعی در مثنوی به صورت غیرارادی، غیرآگاهانه و منطبق با لایه‌های پیش-گفتاری و... » (محمودی و خواجوی نژاد، 1389: 546).
- دیگری می‌نویسد: « مثنوی... طرح و تبویت ازپیش‌تعیین‌شده‌ای نداشته و این هرچند خود نوعی هنجارشکنی ساختاری ایجاد کرده‌است، خوانندگان را اعم از محقق و غیرمحقق با مشکل درک مقاصد گوینده روبرو کرده‌است.» (جوکار و جابری، 1389: 52).
- در مقاله دیگری آمده است: «بیان شور و هیجانات درونی و گاهی ذکر مناجات هنگام روایت داستان‌ها، یادکرد شمس و بیان احساس عشق و هجران در میانهٔ گفتار، گاهی تغییر دائم ضمیر خطاب به غائب و بالعکس و بیان هرآنچه که بر طبق مقتضای حال در ذهن او شکل گرفته از قصه و مثل و دعا و حدیث و تفسیر، همه بیانگر بی‌خویشی شاعر در هنگام سرودن است» (جعفری، 1395: 170).
- «... این طرز نقل در عین حال وضع روحی مولانا را در هنگام نظم مثنوی نشان می‌دهد که در حالی شبیه به ناخودآگاه جریان سیّال ذهن خود را بیرون می‌ریزد» (زرین‌کوب، 1386: 225).
- «... آموخته‌های سال‌های جوانی و تجربیات و مطالعاتی که در سالهای مختلف داشته در ضمن بیان داستان‌ها در ذهن او تداعی می‌شوند و در جریان سیال ذهن مولانا در جای مناسب سخن مجال ظهور پیدامی‌کنند و هر سخنی، سخن دیگر را تداعی می‌کند». (ن.ک: محمودی و خواجوی نژاد، 1389: 599).
- در پایان‌نامه با عنوان *بررسی نقش اندیشه در پیوستگی قصّه‌های مثنوی* در فصل دوم جریان سیال ذهن در مثنوی بررسی شده‌است» (ن.ک: جابری اردکانی، 1388).

در اینجا برای کوتاه‌شدن سخن از آوردن موارد بسیار دیگری می‌گذریم.

1-2-1- برخی زمینه‌های پیشداوری

هدف از این پژوهش بررسی برخی پژوهش‌ها و توصیفاتی است که بر غلبهٔ ناخودآگاهی و بی‌خویشی بر مولانا هنگام سرودن مثنوی و نسبت‌دادن تداعی آزاد و شیوهٔ جریان سیال ذهن، آشفتگی وبی-نظمی به آن اشاره‌دارند. پیش از هر چیز به بررسی زمینهٔ چنین توصیف‌هایی خواهیم پرداخت.

1-2-2-آگاهی از شوریدگی مولانا

به نظر می‌رسد؛ یکی از زمینه‌های پیشداوری، آشنایی پیشینی با داستان زندگی عارف شوریدهٔ بلخ و در پس‌زمینهٔ ذهن داشتن دیوان کبیر و غزلیات شمس است. روشن است که مولانا مانند همهٔ افراد بشر هم زندگی درونی خود را دارد و هم زندگی بیرونی. زندگی درونی او در غزلیات شمس بازتاب یافته؛ جایی که خودش مخاطب خود است. ولی زندگی‌اش در جهان بیرونی در مثنوی بازتاب یافته آنجا که مستمعان و مخاطبان مجالس او حضور دارند. ازاین‌روی؛ نسبت‌دادن شوریدگی و از خودبیخودی و غلبه ناخودآگاهی، تداعی آزاد، شیوهٔ جریان سیال ذهن، سوررئالیسم و... را می‌توان در توصیف غزلیات مولانا به کارگرفت. اغلب دیده‌می‌شود که همین توصیفات به مثنوی هم تعمیم‌داده‌می‌شود. بسامد بسیار و تکرار این تعمیم‌ها، به گونه‌ای فراگیر شده که ایجاد تردید در آن‌ها را دشوار کرده‌است. گوییا باید به غلبهٔ شوریدگی و از خودبیخودی جلال‌الدین محمد بلخی رومی در همهٔ احوال و در همهٔ لحظات زندگی او باور داشته‌باشیم.

1-2-3-تداخل میان تداعی معانی و تداعی آزاد

نکتهٔ مهم آن است که تداعی‌های مثنوی از نوع تداعی معانی است و نه تداعی آزاد. تداخل میان این دو موضوع و تحلیل مثنوی بر مبنای تداعی آزاد جای تأمل دارد. برخی بر این باورند که مثنوی بر مبنای تداعی آزاد سروده شده و بر این اساس شیوهٔ جریان سیال ذهن را به مثنوی نسبت داده‌اند. (ن.ک: قبادی و گرجی، 1386). به این موضوع نیز خواهیم‌پرداخت.

در بارهٔ ناسنجیدگی درج قصه در مثنوی اشاره‌شده: «... از راه درج حکایت‌های میان پیوندی که حضور آن‌ها در میانهٔ قصه به هیچ وجه از پیش سنجیده نبوده است و صرفاً به واسطهٔ تداعی‌های آزاد و به منظور ایجاد شگفتی و تنوع و تغییر ذائقهٔ خواننده در میانهٔ قصهٔ اصلی راه یافته‌اند» (ر.ک: غلام، 1382: 71- 95).

همان‌گونه که با استناد به پژوهش‌ها گفته‌شد، بسیاری تداعی‌های آزاد و برخی دیگر تداعی معانی را عامل شکل‌گیری مثنوی دانسته‌اند. از جمله: (ن.ک: محمودی و خواجوی نژاد، 1389: 546-599)، (ن.ک: واحدی و دیگران، 1392)، (ن.ک: توکلی، 1384: 9-37)، (ن.ک: امامی‌فر، 1384: 26-31)، (جوکار و جابری، 1389: 51-73) و (ن.ک: شیری، 1386: 34). (واحدی، 1392)...

تداعی معانی جزیی از طبیعت سخن‌گفتن همگان و به ویژه واعظان و اهل منبر است. «تداعی معانی می‌تواند ریشه در سنت مجلس‌گویی و بلاغت منبری داشته‌باشد .یکی از نکات مهمی که در بررسی ساختاری مجلس گویی اهل وعظ و خطابه به طور عام و در مجالس مولوی به طور خاص دیده‌می‌شود» (بهنام و دیگران، 1382: 86).

از دیدگاه زیبایی‌شناسی شعر؛ «تداعی معانی مبنا و اساس شعر است» (دهخدا، لغت نامه: ذیل تداعی) و از منطق مجاز به علاقه شباهت، مجاورت و تضاد پیروی می‌کند. در مثنوی نیز تداعی معانی مبتنی بر شباهت رشته سخن را به‌پیش‌می‌برد و بسیاری به این موضوع پرداخته اند. از جمله؛ «سروده‌های مولانا تکیه بر تداعی معانی دارد» (ابراهیمی، 1374: 139).

تداعی معانی کارکردهای بلاغی دیگری هم در مثنوی دارد؛ «تداعی‌های لفظی و معنایی از مهم‌ترین ترفندهایی هستند که در این داستان‌ها برای حرکت میان زمان‌ها و حوادث گوناگون به کارگرفته‌می‌شوند» (بیات، 1394: 211). بنابراین؛ تداعی معانی یکی از شگردهای بلاغی پرکاربرد در شعر و داستان است و موجب فراخوان معانی عمیق و پیچیده‌ای در متن و خلق ایجاز می‌شود.

ویژگی مهم تداعی معانی آن است که؛ «تداعی معانی و مفاهیم نزد اشخاص مختلف به دلیل تجربیّات خاطرات و ادراکات ناهمگون متفاوت است، رؤیت قرص ماه برای کسی می‌تواند یادآور تجربهٔ خاصّی شود که او در یک شب مهتابی مثلاً وقتی کوره راهی کوهستانی را برای رفتن به بالین مادر محتضرش در دهکده طی می‌کرده‌است باشد، چنان‌چه او در آنِ واحد صدای جیرجیرک‌ها، عوعوی سگی از آبادی دور دست یا صدای حرکت خزنده‌ای را هم به زمین شنیده باشد. بعدها به‌محض دیدن قرص ماه تمامی آن خاطرات و حوادث به‌طور زنجیره‌ای یا همزمان در خاطرش جان می‌گیرند، بدین ترتیب قرص ماه تمامی معانی و مفاهیم پیوسته با تجربهٔ آن شب به‌خصوص را به ذهن شخص فرا می‌خواند» (داد: 1365: فرهنگ اصطلاحات ادبی، ذیل تداعی).

تداعی آزاد و تداعی معانی دو مقولهٔ متفاوت هستند. در بحث جریان سیال ذهن بیشتر به این تفاوت‌ها خواهیم‌پرداخت. تداعی آزاد بر بنیاد ناخودآگاه و تداعی معانی بر بنیاد آگاهی پدیدمی‌آیند. تداعی آزاد قانونمندی موضوعی سخن را نمی‌پذیرد و تداعی معانی در چهارچوب موضوع سخن رخ‌می‌دهد. این مطلب بسیار مهم است که تداعی معانی بستگی به موضوع سخن، شخصیت فردی و تجربیات گوینده دارد و فراخوان‌های ذهنی او در چهارچوب موضوع اصلی قرار می‌گیرد. همچنین پس از بیان تداعی‌ها، گوینده مخاطب را به موضوع مورد بحث بازمی‌گرداند و بدین‌گونه آگاهانه ملال درازگویی را می‌زداید. بنابراین حضور تداعی معانی دلیل غلبه ناخودآگاهی بر گوینده نیست و نمی‌تواند دلیل غلبه ناخودآگاهی و بیخودی بر سُرایندهٔ باشد.

- «تداعی های مثنوی غالباً منطقی و آگاهانه هستند یعنی جهت و هدفشان را همان اهداف بنیادین مولانا از سرودن مثنوی تعیین‌می‌کند.» (ن.ک: جوکار، جابری، 1388: 39).
- شیری نیز در تحلیل آگاهانه بودن تداعی‌ها در مثنوی می‌نویسد: «این تداعی‌ها از سر تعمّد و خود آگاهی انجام‌می‌شوند و خواننده نیز از طریق توضیحات نویسنده علّت تغییر یک موضوع و طرح موضوعی دیگر را به طور مستقیم در خود داستان‌ها می‌خواند، بدون فصل‌بندی و موضوع

بندی بودن مثنوی یکی از نکته‌های اساسی در تأیید این حقیقت است که ساختار مثنوی صرفاً بر اساس تداعی معانی تکوین یافته است»(شیری، 1386: 34).

- «نکتۀ مهم آن است که تداعی‌های ذهنی در مثنوی از نوع آگاهانه و منطقی است» (ن.ک: جوکار و جابری، 1388).
- در پایان نامه *تحلیل تأثیرتداعی معانی درساختارگریزی روایت های مثنوی*، تداعی معانی آگاهانه و بر اساس شباهت را عامل گسستن ساختار قصه‌ها در مثنوی می‌داند. (واحدی، 1392).

1-2-4-تداخل میان تداعی آزاد و شیوۀ جریان سیال ذهن

در مطالب پیشین اشاره‌شد که: «تداعی به دو نوع منطقی و آزاد تقسیم شده‌است و نوع آزاد آن معمولاً در جریان سیال ذهن کاربرد دارد» (میرصادقی، 1377: 59). روبرت هامفری نیز می‌گوید: «تکنیک جریان سیال ذهن روشی در روایت داستان است که سیلان مداوم و نامنظم لایه‌های پیش از گفتار ذهن‌شخصیت‌ها را ارائه‌می‌کند. لایۀ پیش‌ازگفتار و ناخودآگاه شامل تأثیرات ناشی از دریافت‌های حسی، تداعی آزاد اندیشه‌ها، خاطرات گذشته، تخیلات و تصاویر خواب‌گونه است» (به نقل از: ن.ک: بهنام و دیگران، 1392: 88).

تداعی آزاد قانونمندی خاصی ندارد. اما تداعی معانی پیوند مطالب بر اساس منطقی و بر بنیاد شباهت، مجاورت و تضاد است. تداعی آزاد قانونمندی موضوعی سخن را نمی‌پذیرد و فاقد قانونمندی و رابطۀ منطقی است. در واقع حتی در شیوۀ جریان سیال ذهن، تداعی آزاد بیشتر تابع معماری چینش رخدادها در پیرنگ بر اساس طرح و خواست نویسنده است، زیرا تداعی آزاد؛ ناخودآگاه است و پیوندهای منطقی سخن آگاهانه را نمی‌پذیرد.

بسیاری از پژوهشگران در بارۀ مثنوی نوشته‌اند که به شیوۀ جریان سیال ذهن سروده شده-است. از جمله؛ (ر.ک: جوکار و جابری، 1388: 21-40)، (ر.ک: توکلی، 1383: 10). (ر.ک: پارسی نژاد، 1380: 92-93). (ر.ک: غلام، 1382: 71) و (ر.ک: یوسف‌پور، 1386: 271). (ر.ک: قبادی و گرجی، 1386: 177)، (شوهانی، 1382: 92)، (غلام، 1382: 71)، (یوسف‌پور، 1386: 271-294)، (محمودی، صادقی، 1388)و...

برای بررسی بیشتر نسبت‌دادن شیوۀ جریان سیال ذهن، تداعی آزاد و ناخودآگاهی به سرایندۀ مثنوی ابتدا به ویژگی‌های شیوۀ جریان سیال ذهن و مطابقت آن با متن مثنوی می‌پردازیم. در مقالۀ «خطاهای رایج در شناخت شیوۀ جریان سیال ذهن» ویژگی‌های این شیوه به طور مفصل برشمرده‌شده‌است. (ن.ک: بیات، 1394). حال به طور گذرا به برخی ویژگی‌های شیوۀ جریان سیال ذهن که در مثنوی مصداق ندارد، اشاره‌می‌کنیم تا بگوییم ازچه‌روی، نسبت‌دادن شیوۀ جریان سیال

ذهن و به تبع آن سُرایش ناخودآگاه به مثنوی جای تردید دارد:

- در شیوۀ جریان سیال ذهن؛ «روایت داستان از نوع غیرخطی است و رویدادها بدون ترتیب زمانی و نظم ظاهری عرضه می‌شوند» (بیات، 1394: 210). اما در مثنوی ترتیب زمانی رخدادها و نظم ظاهری در روایت رخدادهای داستانی مشهود است و گسستن رشتۀ روایت و آوردن داستان-درداستان بر خطی‌بودن روایت رشتۀ رخداها اثری ندارد.
- در شیوۀ جریان سیال ذهن؛ «ذهنیت‌های شخصیت‌ها به صورت گسسته و بدون انسجام عرضه‌می‌شود. بسیاری از اشارات و محتویات ذهن شخصیت‌ها برای خواننده مبهم‌اند و نویسنده برای رفع ابهام آشکارا در سیر روایت دخالت‌نمی‌کند» (بیات، 1394: 210). این‌گونه از ابهام در مورد محتویات ذهن شخصیت‌ها در مثنوی صدق‌نمی‌کند.
- در داستان جریان سیال ذهن؛ «این داستان‌ها مخاطبی خارج از ذهن شخصیت ندارند و آن‌ها تنها ادراک بی‌واسطۀ شخصیت از جهان منعکس‌می‌شود؛ بی‌آنکه آگاهانه هدفی ذهنی یا معنایی ظاهری مد نظر باشد» (بیات، 1394: 211). اما مثنوی اثری تعلیمی و مخاطب محور است و مولانا با هدف و آگاهانه وعظ می‌کند.
- در شیوۀ جریان سیال ذهن؛ «حوادث رخداده در این داستان‌ها معمولاً به صورت بریده-بریده و نامنظم از دریچۀ ذهنیت‌های شخصیت‌ها روایت‌می‌شود و خواننده باید با دقت زیاد و گاه از طریق بازخوانی داستان این رویدادهای پراکنده را کنار هم قراربدهد تا به دیدی کلی و منسجم از آن‌ها دست‌یابد» (بیات، 1394: 211). در مثنوی پیرنگ اپیزودها [i] کاملاً مستقل و پیوسته است، گرچه رشتۀ روایت داستان گسسته می‌شود؛ در ادامه مولانا به داستان‌های ناتمام‌مانده بازمی‌گردد و داستان را به‌پایان‌می‌برد.
- «زبان داستان‌های پدیدآمده به شیوۀ جریان سیال ذهن به تبع ویژگی‌های زبان در مرحلۀ پیش از گفتار معمولاً با عدول از قواعد دستوری و درهم‌ریختگی‌های نحوی همراه است (بیات، 1394: 212). این مورد نیز در بارۀ متن مثنوی و داستان‌های آن صدق‌نمی‌کند. با آنکه آشنایی زدای‌ها و هنجارگریزی‌های زبانی، زیبایی سخن مولانا را صدچندان کرده، اما زبان نه در مرحلۀ پیش از گفتار که زبان گفتاری و تابع قواعد دستوری و معنادار و روشن است.

1-2-5-تداخل میان تک‌گویی درونی و شیوۀ جریان سیال ذهن

در مثنوی بارها و بارها با سخن‌گفتن مولانا خطاب با خود و مخاطبان در موارد گوناگون روبرو هستیم. خطاب‌های مولانای واعظ در میانۀ وعظ به خود؛ تک‌گویی درونی، ویژۀ جریان سیال ذهن محسوب‌نمی‌شود. مولانا هنگام تک‌گویی کاملاً به حضور مخاطب آگاه است و اغلب در ضمن و گاه پس اتمام تک‌گویی خود مخاطب را می‌آگاهاند و خود نیز آگاهانه به مطلب اصلی

بازمی‌گردد.

تصور این همانی دو مقولهٔ جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی؛ «... ازآن‌روی رایج شده-است که تک‌گویی درونی مهم‌ترین شیوهٔ روایت جریان سیال ذهن است و اساساً بدون وجود گونه‌ای از تک‌گویی درونی داستان جریان سیال ذهن شکل‌نمی‌گیرد» (بیات، 1394: 212).

اغلب بنابر طبیعت روایت در درون هرگونه روایتی؛ چه کهن و چه مدرن، از زبان خود شخصیت‌ها افکار و احساساتشان بیان‌می‌شود. اما این تک‌گویی‌ها مخاطب دارد و با نوعی از تک‌گویی بی‌مخاطب در شیوهٔ جریان سیال ذهن یکی نیست. تداخل میان این دوگونه از تک-گویی درونی موجب شده تا صرفاً به سبب وجود تک‌گویی درونی، شیوهٔ جریان سیال ذهن نیز به مثنوی نسبت‌داده‌شود که به‌نظرمی‌رسد داوری شتابزده‌ای است. نمونه‌ای از تک‌گویی درونی مثنوی که دارای مخاطب است؛ خطاب با مخاطب:

چون حدیث روی شمس الدین رسید   شمس چارم آسمان سر در کشید
واجب آید چونک آمد نام او   شرح کردن رمزی از انعام او
این نفس جان دامنم بر تافتست   بوی پیراهان یوسف یافتست...

خطاب با خود در حضور مخاطب:

شرح این هجران و این خون جگر   این زمان بگذار تا وقتی دگر
فتنه و آشوب و خون‌ریزی مجوی   بیش ازین از شمس تبریزی مگوی
این ندارد آخر از آغاز گوی   رو تمام این حکایت بازگوی (مولوی، 1395: 10)

1-2-6-شکستن مرز واقعیت و خیال

صوفیان و مولانا از جهانی فراتر از درک عقل سخن‌می‌گویند. جایی که جهان خیال گفته‌می شود. اما این جهان خیال واقعی‌تر و قابل درک‌تر از جهان دارای واقعیت بیرونی است. زیرا؛ « در تفکر مولوی میان واقعیت و خیال مرزی نیست؛ زیرا آنچه خیالی می‌پنداریم، خود می تواند واقعی باشد... مرز میان واقعیت و خیال درهم‌می‌شکند» (بامشکی، 1392: 13).

کار مولانا شکستن مرز جهان ظاهر بیرونی و راه گشودن به جهان باطن و درونی و به زبان دیگرآمیختن خیال و واقعیت است:

این رها کن صورت افسانه گیر   هل تو دردانه تو گندم‌دانه گیر
گر بدر ره نیست هین بر می‌ستان   گر بدان ره نیستت این سو بران
ظاهرش گیر ار چه ظاهر کژ پرد   عاقبت ظاهر سوی باطن برد (مولوی، 1395: 362)

- در مثنوی «معمولًا بستر داستان مادر در جهان واقع شکل می‌گیرد و شخصیت‌های واقع‌نما در فضایی ملموس با چالش‌های قابل فهمی مواجه اند؛ اما آنگاه که داستان به سطوح دیگر

می‌لغزد، فانتزی و تخیّل مجال بروز می‌یابد. گـاه این امورِ شگفتی‌ساز و غیرواقعی تا قلمرو داستان اصلی نیز پـیش‌رفتـه و بـرا ی شخصیت‌های معمولی، فرجام‌هایی غریب رقم‌می‌زنند» (بامشکی، 1393: 18).

بنابراین در مثنوی با آمیختن آگاهانهٔ خیال و واقعیت روبرو هستیم: «... مولوی به این دلیل مرز میان خیال و واقعیت را به بازی می‌گیرد که واقعیت را فقط در این جهان محسوس نمی‌بیند... او بر این باور است که واقعیت یعنی مجموع آنچه وجود دارد و درنتیجه ممکن است شامل جهان‌هایی شود به جز این جهانی که ما هر روز آن را تجربه می‌کنیم» (بامشکی، 1392: 13). شاید این موضوع باعث شده تا از ویژگی‌های سوررئالیستی مثنوی سخن‌گفته‌شود و به دنبال آن سخن از سرودن بی‌اختیار و به عبارتی ناآگاهانه مثنوی می‌گویند. در مقالهٔ «سوررئالیسم در مثنوی معنوی» آمده: «مولانا همچون سوررئالیست‌ها به شیوهٔ نگارش خودکار یا بداهه‌نویسی اغلب اشعار خود به ویژه غزلیات را سروده است و در مثنوی نیز گاهی غلبهٔ وجد و ذوق روحانی رشتهٔ کلام را از دست او ربوده و ناخواسته سخنانی برزبان آورده که از مقولهٔ شطح به‌شمارمی‌رود و خود اقرارکرده که این سخن را بی‌اختیار بر زبان رانده، گویی که معشوق این سخنان را بر دهان او نهاده‌است» (جعفری، 1395: 182)

گاه نیز مرز میان سورئالیسم و شیوهٔ جریان سیال ذهن به هم آمیخته می‌شود: «در داستان-های پدید آمده به شیوهٔ جریان سیال ذهن محتویات لایه‌های ناخودآگاه ذهن روایت نمی‌شوند و این گونه داستان‌ها با آثار نوع سوررئالیستی که در آن ها نویسنده می‌کوشد با بهره‌گیری از روش های مختلف محتویات غیرمنطقی و نامنظم سطح ناخودآگاه ذهن را بر کاغذ بیاورد، تفاوت دارند؛ بنابراین به کاربردن عبارت هایی چون «وجدان ناآگاه» و «حوزهٔ ناخودآگاه ذهن» در بارهٔ این داستان ها نادرست است» (بیات، 1394: 212). بنابراین؛ نسبت‌دادن سُرودن ناخودآگاه به مثنوی چه زیر عنوان؛ شیوهٔ جریان سیال ذهن، چه زیر عنوان سوررئالیسم جای تردید و تأمل دارد.

1-2-7- دیرآشنایی و دیریابی مثنوی

نکتهٔ پایانی این که بر همهٔ موارد پیشین می‌توان به دیرآشنایی و دیریابی مثنوی برای مخاطبان امروزه هم اشاره کرد. چرا که در رویارویی با مثنوی؛ «مخاطب بی‌اختیار در این اندیشه فرومی‌رود که آیا به راستی راوی بی هیچ طرح و چهارچوب پیش‌اندیشیده‌ای، سراپای این روایت عظیم را پیش برده‌است؟» (توکلی، 1383: 10). درک مثنوی همچون هر متن دیگری پیش‌نیازهایی دارد. از جمله؛ نیاز به آشنایی با شرایط تاریخی، شرایط اجتماعی زمانهٔ مولانا، پیشینهٔ فرهنگی، آشنایی با آثار ادبی و زبان متون پایان قرن ششم و اوایل قرن هفتم، آگاهی از پیشینه اندیشهٔ صوفیانه دارد و اُنس درازمدت با متن مثنوی. بنابراین؛ در این روزگار تنگ حوصله، شاید به زمان بیش‌تری برای

اُنس با مثنوی و آشنایی با پیچیدگی‌ها و فهم آن نیاز باشد.

1-3-پرسش پژوهش

اکنون که نسبت‌دادن سُرایش ناخودآگاهانه ناشی از جذبه و بیخودی و شوریدگی و ناخودآگاهی به مثنوی تردید داریم، برای اثبات شتابزده‌بودن این داوری‌ها، می‌توان چنین پرسشی را پیش‌کشید: «در متن مثنوی، چه مواردی نشان‌دهندهٔ پیش‌اندیشی و آگاهانه سرودن مثنوی است؟» برای پاسخ به این پرسش می‌باید، نشانه‌های پیش‌اندیشی و سرودن آگاهانهٔ مثنوی را در میان پژوهش‌ها و در متن مثنوی جستجوشود تا ناسازگاری و شتابزدگی سُرایش ناخودآگاهانه به مولانا و آشفتگی متنی به مثنوی پدیدارشود.

در این پژوهش هر ویژگی متنی که نیاز به تأمل آگاهانه و هدفمند گوینده بر سخن دارد و به کلام ساختاری منطقی می‌دهد، در مثنوی بررسی شده‌است. از جمله؛ احاطه‌داشتن بر موضوع سخن، طراحی آگاهانهٔ چگونگی بیان اندیشه، پیش‌اندیشی در بارهٔ چگونگی ارائه مطالب به مخاطب، پیش‌اندیشی و مهیاکردن مطالب مورد نیاز بحث، توجه به تناسب کلام با مقتضای حال و مقام مخاطب و بسیاری موارد دیگر که برای خلق یک متن ضرورت دارد.

یافته‌های متنی مثنوی گواهی‌می‌دهند که نشان‌های بسیاری بر طرح آگاهانه و از پیش-اندیشیدهٔ مولانا برای سُرودن و بیان اندیشه‌هایش وجود دارد. اهمیت این نشانه‌ها در آن است که ناسازگاری نسبت‌دادن ناخودآگاهی به گوینده و آشفتگی را به متن آشکارتر خواهندکرد.

2- نشان‌های پیش‌اندیشی و سُرودن آگاهانهٔ مثنوی

به راستی؛ یکی از برجسته‌ترین میراث زبان فارسی از گذشته تا کنون مثنوی معنوی مولانا است. در میان پژوهش هایی که در بارهٔ مثنوی انجام شده و در لابلای سطور نوشته‌های برخی پژوهشگران سخن از سُرودن مثنوی در حالت بیخودی و ناآگاهی و یا ناخودآگاهی آمده است. با توجه به مطالب گفته‌شده، در نسبت‌دادن تداعی آزاد، شیوهٔ جریان سیال ذهن، بیخودی و ناخودآگاهی به مثنوی تردید وجود دارد. در پاسخ به این تردید؛ از برخی نشانه‌های پیش‌اندیشی و سُرودن آگاهانه در مثنوی خواهیم‌گفت.

2-1- تعلیمی بودن مثنوی

سرودن مثنوی به آغاز در پاسخ درخواست حسام‌الدین چلبی بود و در ادامه در یک دورهٔ زمانی چهارده ساله از سال‌های(۶۶۲ تا ۶۷۲ ه. ق) شکل‌گرفت. پاسخ به درخواست مریدان و مخاطبان نشان از ماهیت ادبیات تعلیمی مخاطب محور است. ازاین‌روی؛ خالق اثر باید پیوسته به یاد داشته باشد که مخاطبان کنونی و مفروض اثرش خواهان و مستعد درک چه مطالبی هستند، تا به اقتضای حال آنان سخن بگوید. بنابراین خالق ادب تعلیمی نیازمند پیش‌اندیشی و آگاهانه گفتن و سُرودن

است.

2-2- مجلس‌گویی مولانا

مثنوی خطابه و وعظ به زبان شعر در مجالس مولانا است. برگزاری این مجالس در میان صوفیه سنت بوده است. زرین‌کوب مجلس‌گویی و قصه‌پردازی را میراث خاندان خطیب مولانا می‌داند: «به هر حال این مهارت در قصه‌پردازی از گوینده‌ای که خود و اجدادش اهل منبر بوده‌اند، مجالس آن‌ها غالباً جوش و ازدحام عامه را سبب می‌شده‌است، البته خلاف انتظار نیست» (زرین کوب، 1382: 281). ناگفته پیداست که خطابه و وعظ با درنظرگرفتن شرایط مجلس و مستمعان، هدفمند و با محتوایی در کلیت حساب‌شده و از پیش‌اندیشیده، ایراد می‌شود. قصه‌پردازی نیز چاشنی همیشگی سخن واعظان برای جلب مخاطبان بوده‌است.

مستمعان مجلس مولانا از همهٔ اقشار اجتماعی بوده‌اند و هر کدام با انگیزه‌های گوناگونی در مجلس او حاضر می‌شدند. مولانای خطیب هم باید؛ « به خستگی و ملالت مخاطبان، حضور منکران و خرده گیران در مجلس، کژفهمی مخاطبان، ترس از افشای راز و به وجودآمدن فتنه و آشوب، دغدغه پیشیرد و اتمام قصه، سطح متفاوت فهم و درک مستعمان مجلس، ناتوانی زبان از بیان، پایان ناپذیری سخن در شرح برخی موضوعات، دچار شدن به تنگنای عبارت و... » (برامکی، دبیران، 1390: 9)، آگاهانه بیندیشد و مجلس وعظ خود را به گونه‌ای مناسب و با در نظر گرفتن نکات بسیاری از پیش ساماندهی کند.

2-3- خلوت پیش از مجلس وعظ

موضوع مهم دیگری که شیری به آن اشاره‌کرده آن است که؛ «مولانا پیش از هر نشست ساعت‌های بسیار طولانی با خود خلوت‌می‌کرده و به تعمق در موضوع و مقال و بافت و بیان می‌پرداخته است» (**شیری**، 1386: 34). این اشاره به خلوت پیش از مجلس وعظ بر سُرایش ازپیش‌اندیشیده و آگاهانهٔ مثنوی دلالت دارد.

2-4-داستان-مقاله بودن مثنوی

مثنوی‌های عرفانی اغلب به دو بخش نظری و روایی یا اندیشه و تمثیل تقسیم‌می‌شوند. ناگفته پیداست که هماهنگی میان دو بخش؛ متن داستانی و غیرداستانی که به موازات هم پیش می‌روند. غزل مولانا گویی دل‌نوشته‌های خلوت با من درونی‌اش بوده و مثنوی خلاف غزلیات فرصت بیان اندیشه‌هایش. به همین سبب اولویت مثنوی بیان اندیشه بوده‌است. «در حقیقت مولانا به مرزبندی خاصی میان قصه و تمثیل با سخن و اغراض خویشتن قائل نیست» (توکلی، 1383: 20). به همین سبب؛ پیوندهای پیچیده میان محتوا و ساختار تمثیل و سخن در متن، نیازمند تأمل عمیق و آگاهانه است. امروزه به این شیوه و شگرد کهن، داستان-مقاله گفته‌می‌شود. «از دیگر شگردهایی که ساختار

مثنوی را با سلوک هنری در دورهٔ معاصر ما همسو می‌کنند، استفادهٔ گسترده از شیوهٔ تحلیل و توضیح در قسمت‌های بسیاری از هر روایت است که امروزه به این‌گونه ساختارهای در هم آمیخته با توضیحات طولانی و متناوب و ملازم با یک خط سیر موازی در درون روایت؛ داستان-مقاله گفته می‌شود» (ن.ک: شیری، 1386: 37).

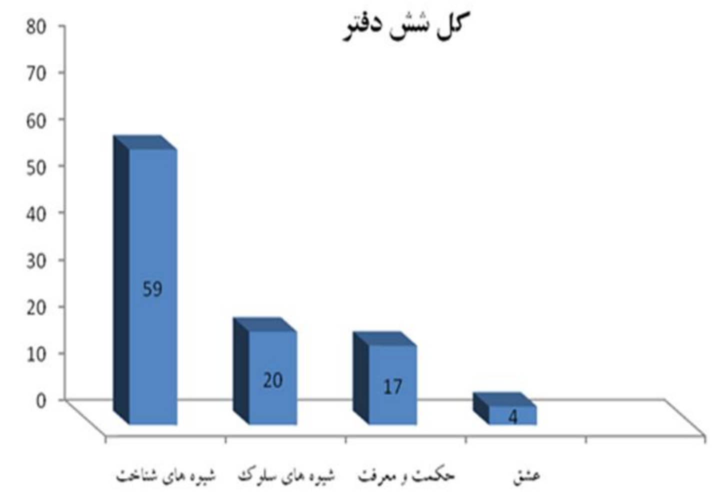
2-5-کلیت موضوعات محوری در اندیشهٔ صوفیانه

مثنوی بیانگر جهان‌نگری و سلوک صوفیانه است. در واقع کلیت و ماهیت ساختار کلان مثنوی داستان و روایت نیست، بلکه شرح و تفسیر جهان‌بینی مولانا است. ازاین‌روی؛ به نوعی دارای وحدت موضوعی است. بسیاری هم به این موضوع اشاره‌کرده‌اند. از جمله: «در مثنوی هر قطعه یا قصه‌ای با مطلب قبل از خود به نوعی پیوند دارد، اما شناخت این پیوند نیاز به درنگ بیشتری بر متن دارد. با مقایسه ده قصه مهم و شناخت اجزای مشابه و مشترک آن‌ها و طبقه‌بندی موضوعی قصه‌ها تلاش شده تا این پیوندها و وحدت نسبی موضوعی مثنوی اثبات شود. (ن.ک: جابری اردکانی، 1388).

در واقع آن‌چه موجب بسط مطلب در مثنوی شده، همین مشابهت موضوعی است. «عناصر و اندیشه های مشابه مثنوی را اثری دارای بنمایه‌های مشترک، هدفی یگانه و انسجامی متفاوت و از گونهٔ دیگر درآورده است» (جوکار، جابری، 1388: 21). بسامد بسیار آوردن داستان‌هایی با درونمایه-های مشترک و تداعی معانی‌های براساس مشابهت موضوعی و همچنین سیر منطقی روایت داستان-های تودرتوی نیز از وحدت موضوعی و یکپارچگی درونی مثنوی سخن می‌گویند. اگر اندکی با تساهل به کلیت موضوعی مثنوی و طبقه‌بندی موضوعی داستان‌ها بپردازیم، به چنین نموداری خواهیم‌رسید. ناگفته پیداست که وحدت نسبی موضوعی در مثنوی، اغراض آگاهانه و هدفمندی آگاهانهٔ سراینده را نشان‌می‌دهد.

جدول (3- 5) فراوانی موضوعات شش دفتر مثنوی مولوی

موضوعات	فراوانی موضوعات	درصد
موضوعات مربوط به شناخت	244	٪59
موضوعات مربوط به سلوک	81	٪ 20
موضوعات مربوط به معرفت	72	٪17
موضوعات مربوط به عشق	15	٪ 4
کلّ موضوعات	412	٪100



شکل (۳- ۷)

2-6-تقسیم یک اندیشه کلی به اجزای کوچک‌تر

تقسیم یک موضوع کلی به موضوعات جزیی و در بارهٔ هر جزء جداگانه سخن گفتن، نیازمند پیش- اندیشی و تأمل و طراحی چهارچوب موضوعی است. قرار گرفتن یک موضوع جزیی ذیل یک موضوع کلی، باید از پیوندی منطقی برخوردار باشد.

مولانا در مثنوی یک موضوع کلی را به اجزایی تقسیم می‌کند و هر جزء را در جایگاه لازم خود و در پیوند با موضوع کلی شرح‌می‌دهد. این هدایت موضوع کلی سخن و تقسیم بندی‌های موضوع به چند جزء بر احاطهٔ گوینده به مطالب مورد نظرش دلالت دارد. چنانکه برای همراه کردن مخاطب، پیشاپیش و یا در لابلای تمثیل‌ها به موضوع جزیی مورد بحث اشاره‌می‌کند.

بررسی‌ها نشان می‌دهند که مولانا هیچ داستانی را بی محتوا و اندیشهٔ آگاهانه بیان نکرده‌است. با آمدن اجزای معنایی یک موضوع کلان در درونمایهٔ داستان‌های کوتاه و بلند تودرتوی، موضوع اصلی به موضوعات جزیی‌تری تقسیم‌شده و هر موضوع جزیی با توجه به اهمیت و پیچیدگی‌اش در جای ویژهٔ خود، مورد بحث قرارگرفته‌است. بدین‌گونه مولانا خود در راه بردن مخاطب از موضوعات جزیی به موضوع کلی، راهنمای مخاطب خود شده‌است.

2-7-تکرار

تکرار موضوع در مثنوی در قالب حکایات متفاوت و با فاصلهٔ زمانی مختلف، دلنشین است و بر قدرت تأثیر محتوای تکرارشده می‌افزاید. گویا با تکرار یک اندیشه، مخاطب به پیشینهٔ ذهنی خود از آن

بازمی‌گردد و خودبه‌خود درگیر یافتن شباهت‌ها و تفاوت‌ها و به عبارتی باردار تحلیل‌های تازۀ خودیافته می‌شود. این کشف و بازیابی به شکل‌گیری اندیشه‌های نوی می‌انجامد و مخاطب بیشتر و عمیق‌تر درگیر آن اندیشۀ تکرارشده می‌شود.

- به عنوان نمونه؛ در دفتر سوم مثنوی تمثیل: «قصه اهل ضروان و حیلت‌کردن ایشان تا بی زحمت درویشان باغ‌ها را قطاف کنند» (مولوی، 1395: 360) آمده‌است. در دفتر پنجم نیز به شکلی متفاوت تکرار شده‌است: «قصه اهل ضروان و حسد ایشان بر درویشان کی پدر ما از سلیمی اغلب دخل باغ را به مسکینان می‌داد، چون انگور بودی، عشر دادی و چون مویز و دوشاب شدی، عشر دادی و چون حلوا و پالوده کردی، عشر دادی و از قصیل عشر دادی و چون در خرمن می‌کوفتی، از کفه آمیخته عشر دادی و چون گندم از کاه جدا شدی، عشر دادی و چون آرد کردی، عشر دادی و چون خمیر کردی، عشر دادی و چون نان کردی عشر دادی. لاجرم حق تعالی در آن باغ و کشت برکتی نهاده‌بود کی همه اصحاب باغ‌ها محتاج او بدندی؛ هم به میوه و هم به سیم و او محتاج هیچ کس نی. ازیشان فرزندان‌شان خرج عشر می‌دیدند منکر و آن برکت را نمی‌دیدند. هم‌چون آن زن بدبخت که کدو را ندید و خر را دید» (مولوی، 1395: 785).
- از دیگر نمونه ها: حکایت در دفتر سوّم «حکایت استر پیش شتر کی من بسیار در رو می افتم و تو نمی‌افتی الا به نادر» (مولوی، 1395: 414) و دفتر چهارم: «قصۀ شکایت استر با شتر کی من بسیار در رو می‌افتم در راه رفتن تو کم در روی می‌آیی این چراست و جواب گفتن شتر او را»، (مولوی، 1395: 696).
- دفتر دوّم حکایت «یافتن شاه باز را به خانۀ کمپیرزن» (مولوی، 1395: 194) و دفتر چهارم، «قصۀ باز پادشاه و کمپیرزن»(مولوی، 1395: 665)

بنابراین؛ مولانا آگاهانه از تکرار یک تمثیل برای بیان اندیشه‌هایی متفاوت سود می‌جوید. او هم خود از توان تفسیرپذیری تمثیل روایی بهره برده و هم مخاطب را وادار به درک تفاسیر تازه از تمثیل تکرارشده می‌کند.

نکتۀ مهم در تکرارهای مثنوی آن است که گویی مولانا خود هم در جایگاه سراینده و هم در جایگاه مخاطب مثنوی با جزئیات و با دقت تمام می‌داند که در تمثیل پیشین چه گفته و در تکرار آن تمثیل چه چیز تازه‌ای و متفاوتی خواهدبود. اگر به یاد بیاوریم که مثنوی در مدت چهارده سال سروده شده، متوجه آگاهی و احاطۀ عمیق مولانا به مطالب گفته‌شده، با توجه به تکرارها خواهیم‌شد.

2-8-تلمیحات و ارجاعات درون متنی

مولانا در بسیاری از موارد در میانۀ سخن به برخی موارد در داستان‌های پیش‌گفته‌اش اشاره‌می‌کند. ذهن مخاطبان او با این اشارات آشنا هستند و از کشف مقصود اشارات مولانا لذت می‌برند. این

آشنایی از آن روی است که آن را از زبان مولانا شنیده‌اند. به این ویژگی نام تلمیحات درون متنی داده‌ایم. به عنوان نمونه در دفتردوم زیر عنوان؛ «هلال پنداشتن آن شخص خیال را در عهد عمر رضی الله عنه» داستان موی ابرو و پندار دیدن ماه آمده است:

ماه روزه گشت در عهد عمر　　　بر سر کوهی دویدند آن نفر
تا هلال روزه را گیرند فال　　　آن یکی گفت ای عمر اینک هلال
چون عمر بر آسمان مه را ندید　　　گفت کین مه از خیال تو دمید
ورنه من بیناترم افلاک را　　　چون نمی‌بینم هلال پاک را
گفت تر کن دست و بر ابرو بمال　　　آن‌گهان تو در نگر سوی هلال
چونک او تر کرد ابرو مه ندید　　　گفت ای شه نیست مه شد ناپدید
گفت آری موی ابرو شد کمان　　　سوی تو افکند تیری از گمان
چون یکی مو کژ شد او را راه زد　　　تا به دعوی لاف دید ماه زد (مولوی، 1395: 185).

در دفتر سوم زیر عنوان؛ «پیش رفتن دقوقی رحمهٔ الله علیه به امامت» دوباره اشاره به «هلال پنداشتن آن شخص خیال را» آمده است:

خود خیالش را کجا یابد حسود　　　در وثاق موش طوطی کی غنود
آن خیال او بود از احتیال　　　موی ابروی وی است آن نه هلال
مدح تو گویم برون از پنج و هفت　　　بر نویس اکنون دقوقی پیش رفت (مولوی، 1395: 431).

در دفتر پنجم زیر عنوان «جواب‌گفتن روبه خر را» اشاره دیگری به داستان « هلال پنداشتن آن شخص خیال را» آمده است.

«زین خیال ره‌زن راه یقین　　　گشت هفتاد و دو ملت اهل دین
مرد ایقان رست از وهم و خیال　　　موی ابرو را نمی گوید هلال
«وآنکه نور عمرش نبود سند　　　موی ابروی کژی راهش زند» (مولوی، 1395: 839).

به عنوان نمونه؛ تلمیحات درون متنی به داستان هاروت و ماروت « اعتماد کردن هاروت و ماروت بر عصمت خویش و امیری اهل دنیا خواستن و در فتنه افتادن» در دفتر اوّل (مولوی، 1395: 373). در دفتر اوّل «باقی قصهٔ هاروت و ماروت و نکال و عقوبت ایشان هم در دنیا به چاه بابل» (مولانا، 1395: 148). دفتر سوم: «قصهٔ هاروت و ماروت و دلیری ایشان بر امتحانات حق تعالی» (مولانا، 1395: 373). دفتر پنجم: «در بیان آنک عقل و روح در آب و گل محبوس‌اند هم‌چون هاروت و ماروت در چاه بابل» (مولانا، 1395: 748).

نمونه های دیگر از این گونه تلمیحات درون متنی بسیار است. از جمله: داستان حضرت داود، داستان پیرچنگی، مطرب خانقه، شیر و خرگوش، امرود بن، قبطی و سبوی آب، ... حکایت خلیل

و جبرئیل. کاربرد چنین اشاراتی علاوه بر خلق ایجاز و سهیم‌کردن مخاطب در بیان اندیشه، لذت کشف مقصود گوینده را هم درخود دارد. بدیهی است که بیان چنین اشاراتی حضور ذهن گویندهٔ مثنوی بر مطالب گفته‌شده در مجالس پیشین، در طی چهارده سال مجلس‌گویی و همچنین هوشیاری و آگاهی در لحظه و در نظر داشتن گفته‌های پیشین خود و دانسته‌های مستمعان را نیز نشان‌می‌دهد.

2-9- استدلال تمثیلی

در مثنوی داستان‌ها به طور کلی کارکردی تمثیلی دارند که سنت کهن خطابه و مجلس‌گویی بوده است. اما امروزه نیز تمثیل همچنان کارکردی استدلالی دارد. تودوروف در بارهٔ دلایل ظهور قصه‌ای در دل قصه‌ای دیگر با اشاره به هزارویکشب می‌گوید: «در اینجا روایت برای اثبات نظر و متقاعد کردن مخاطب به‌کارمی‌رود» (اخوت، 1371: 283).

همهٔ داستان‌های مثنوی از نوع تمثیل‌های روایی هستند. اولویت در این چنین متنی با بیان اندیشه و پس از آن روشنگری و به نوعی ارائهٔ گونه‌ای از استدلال است. «این از خاصیت اقناعی شگفت‌انگیز تمثیل می‌جوشد که به مراتب قدرت تأثیرگذاریِ بیشتری از بیان مستقیمِ یک معنی دارد و فارغ از ارزش خودِ معنی، آن را در ذهن مخاطب جای‌گیر می‌کند» (قائمی، 1386: 185). کارکرد دیگر تمثیل آن است که؛ «با برقرارِی قیاس به آگاهی شکل می‌دهد» (فتوحی، 1384-1381: 170).

مولانا آگاهانه با بهره‌گیری از پیوندهای درونی دولایهٔ تمثیل روایی یعنی؛ لایهٔ بیرونی داستانی و لایهٔ درونی درونمایه یعنی با کاربرد تمثیل داستانی، به شکلی زیبا و عمیق اندیشه‌هایش را بیان می‌کند. بدین معنا که هر حکایت یا داستان بلند در کنار یک اندیشه به شکل تصویری مشابه از آن اندیشه با هدف روشنگری و استدلال به‌کارمی‌رود و به کارگیری آن برای اثبات نظر و متقاعدکردن مخاطب نیاز به تأمل دارد.

2-10-تناسب موضوع سخن و درونمایهٔ‌داستان‌ها

مثنوی انباشته از داستان است. هر موضوعی در قالب یک یا چند داستان بیان شده است. چینش و شمار این داستان‌ها نیز به مناسبت موضوع در دفترهای مختلف مثنوی متفاوت است. به عبارتی مثنوی کتابی است که بیانگر اندیشه‌های صوفیان سرایندهٔ آن است. بنابراین آنچه اندیشه‌ها و داستان‌ها را به هم پیوند می‌دهد؛ هماهنگی محتوایی اندیشه‌ها و تمثیل‌ها است که چون رشته‌ای تاروپود مثنوی را به هم بافته است. تناسب موضوع سخن و درونمایهٔ داستان‌ها موجب پیوند آگاهانهٔ اندیشه و عناصر روایت شده‌است. ناگفته پیداست که خلق چنین پیوندها و تناسباتی میان موضوع سخن و عناصر روایت به ویژه درونمایهٔ‌داستان‌ها به گزینش آگاهانه داستان‌ها نیاز دارد.

2-11-گزینش داستان‌ها

مولانا با تأمل و آگاهانه دست به گزینش تمثیل‌ها به تناسب اندیشهٔ مورد نظرش می‌زند که نشان از اندیشیدن آگاهانهٔ به ظرفیت‌های ساختاری و محتوایی تمثیل‌ها و در نظر داشتن تناسب و هماهنگی تمثیل‌ها با موضوع سخن دارد.

سنجیدن‌های آگاهانهٔ تمثیل‌ها و گزینش داستان‌ها در مثنوی؛ اولویت بیان اندیشه بر داستان-پردازی را هم نشان‌می‌دهد. «در مثنوی... ساختار روایت عموماً بر مبنای ارتباط موضوعی شکل-می‌گیرد . در این شیوه، زمام اختیار شاعر در دست ضمیرآگاه وی است و او با توجه به ضمیرآگاه مطالبی را که از نظر موضوعی شبیه هم هستند، در کنار یکدیگر قرار می‌دهد» (واحدی، 1392).

2-12-عنوان‌بندی و نظم ساختاری و محتوایی

در ادبیات کلاسیک عنوان‌بندی بخش‌های مختلف یک داستان در واقع عنصر ضدروایت و افشاگر پیرنگ و نابودکننده تعلیق روایی و موجب کاستن از کشش خواننده به شنیدن ادامهٔ روایت است.

در مثنوی عناوین منثور ابتدایی هر بخش به نوعی خود داستان مینیمالی است. مانند: «در بیان آنک عاشق دنیا بر مثال عاشق دیواری است کی بر و تاب آفتاب زند و جهد و جهاد نکرد تا فهم کند کی آن تاب و رونق از دیوار نیست از قرص آفتاب است در آسمان چهارم، لاجرم کلی دل بر دیوار نهاد چون پرتو آفتاب به فتاب پیوست او محروم ماند ابدا و حیل بینهم و بین ما یشتهون» (دفتر اول؟؟/)،

چنین عناوینی گاه خود داستان را به شکلی موجز بیان‌می‌کند، ازاین‌روی؛ افشاگر پیرنگ هستند. «در واقع مولانا در سر لوحهٔ داستان‌ها آگاهانه گرهٔ داستان را می‌گشاید تا ذهن مخاطب به جای درگیری یا کشمکش‌های قصّه متوجّهٔ درونمایهٔ معنوی آن شود». (ن.ک. قائمی، 1386: 191).

- دفتر چهارم: «حکایت آن پادشاه‌زاده کی پادشاهی حقیقی بوی روی نمود. یوم یفرالمرء من اخیه و امه و ابیه نقد وقت او شد. پادشاهی این خاک تودهٔ کودک طبعان کی قلعه‌گیری نام کنند، آن کودک کی چیره آید، بر سر خاک توده برآید و لاف زندگی قلعه مراست. کودکان دیگر بر وی رشک برند؛ کی التراب ربیع الصبیان. آن پادشاه‌زاده چو از قید رنگ‌ها برست، گفت من این خاک‌های رنگین را همان خاک دون می‌گویم. زر و اطلس و اکسون نمی‌گویم. من ازین اکسون رستم. یکسون رفتم و آتیناه الحکم صبیا ارشاد حق را مرور سال‌ها حاجت نیست در قدرت کن فیکون هیچ کس سخن قابلیت نگوید» (مولوی، 1395: 684).

گاه این عناوین خود خلاصه محتوای یک بخش را در خود دارد و بسیار طولانی است. مانند:

- دفتر پنجم: « اشارت آمدن از غیب به شیخ کی؛ این دو سال به فرمان ما بستدی و بدادی بعد ازین بده و مستان. دست در زیر حصیر می‌کن کی آن را چون انبان بوهریره کردیم. در حق تو هر چه

خواهی بیابی تا یقین شود عالمیان را کی ورای این عالمی است کی خاک به کف گیری زر شود. مرده درو آید زنده شود. نحس اکبر در وی آید سعد اکبر شود. کفر درو آید ایمان گردد. زهر درو آید تریاق شود. نه داخل این عالم است و نه خارج این عالم. نه تحت و نه فوق. نه متصل نه منفصل. بی‌چون و بی چگونه هر دم ازو هزاران اثر و نمونه ظاهر می‌شود؛ چنانک صنعت دست با صورت، دست و غمزهٔ چشم با صورت چشم و فصاحت زبان با صورت زبان نه داخل است و نه خارج او نه متصل و نه منفصل و العاقل تکفیه الاشارهٔ» (مولوی، 1395: 845).

طرح چنین عناوینی کارکردهای بسیاری در متن مثنوی دارد. علاوه بر کارکردهایی که قبلاً به آن‌ها اشاره شد؛ چهارچوب بحث را مشخص‌می‌کند. میان دو بخش پیش و پس از خود پیوند محتوایی می‌آفرینند و مسیر پیش‌روی سخن را در ذهن مخاطبان شکل‌می‌دهد. مهم‌تر آن‌که چنین عناوینی چونان یادداشت شخصی سخنران عمل‌می‌کند و به مطالبی که باید در وعظ خطیب گفته‌شود، سامان‌-می‌دهد. همچنین عنوان‌بندی با مشخص‌کردن چهارچوب محتوایی داستان‌ها مانع تفاسیر متفاوت از درونمایهٔ داستان می‌شود.

به عبارتی عنوان‌بندی بخش‌ها ساختار منطقی و استوار محتوایی آفریده‌اند. در طراحی این عناوین، حضور ذهن و طرح از پیش‌آماده و حساب‌شدهٔ سخن دیده‌می‌شود و از پراکندگی رشتهٔ سخن که جزیی از طبیعت مجلس وعظ است، می‌کاهد

2-13-تعلیق‌آفرینی

از دیرباز واعظان، سخنگویان و نویسندگان نقش تعلیق‌آفرین گسستن رشتهٔ روایت داستان در میانهٔ نقل را می‌شناختند. کلیله و دمنه گواه این موضوع است. حتی «خلق تعلیق در نمایش سنتی ما به صورت نمایش در نمایش چهره می‌نماید.» (ن.ک: یاری، 1374: 31-35).

با گسست رشته روایت و آمدن داستانی در درون داستان دیگر تعلیق روایی شکل‌می‌گیرد. در کاربرد این شگرد روایی با گسستن رشتهٔ روایت، راوی بیرون روایت قرارمی‌گیرد. حال مهم آن است که؛ «گسست‌ها و شکست‌های در بزنگاه‌های داستانِ در حال روایت رخ‌دهند تا تعلیق و انتظار را به نهایت برسـانند» (ن.ک: بامشکی، زحمتکش، 1393: 20). بنابراین نکتهٔ مهم آن است که در چه زمانی از نقل روایت و در چه مقطعی از روایت، رشتهٔ روایت گسسته شود. نکتهٔ مهم دیگر؛ کدام داستان دیگر می‌تواند در محل گسستگی روایت گنجانده شود. بنابراین؛ تعلیق‌آفرینی شگردی پیچیده و نیازمند پیش‌اندیشی است.

2-14-تعلیق فرصت گفتگو

تعلیق روایی آفریده‌شده در مثنوی برای جلب توجّهٔ مخاطب و ایجاد فرصت گفتگو برای شرح و بیان اندیشه‌های پیچیده به‌کار گرفته شده‌است. سخن‌گفتن با مخاطبان یکی از انگیزهای گسست

رشته روایت و آفریدن تعلیق داستانی است. «مولانا از تعویق روایت برای ارائهٔ اندیشه‌های خود به مخاطب بهره‌می‌برد و در واقع خواننده را به شنیدن سخنان خود وامی‌دارد. مخاطب نیز کنجکاوانه و صبورانه به انتظار شنیدن ادامهٔ داستان به سخنان او گوش می‌سپارد.» (ن.ک: بامشکی، 1390).

اگر از دیدگاه چگونگی گسست رشتهٔ روایت به داستان‌های مثنوی نگاه‌کنیم، سه گونه داستان داریم. حکایات کوتاه بدون گسست. داستان بلند گسسته، کلان داستان گسسته.

در میان سه نوع اپیزود (داستان در داستان) مثنوی، تنها حکایات کوتاه هستند که روایت پیوسته دارند، گسترش نمی‌یابند و رشتهٔ روایت‌شان گسسته نمی‌شود. اما داستان‌های بلند و کلان داستان‌ها [ii] بارها و بارها با آوردن داستانی دیگر، تأویلات و سخنان حکیمانه گسسته‌می‌شوند و تا آن جا این گسست ادامه می‌یابد که مولانا خود مخاطبان را به شنیدن ادامه داستان فرامی‌خواند:

«این سخن پایان ندارد ای عمو داستان آن دقوقی را بگو» (مولوی، 1395: 424).

علاوه بر این؛ بیش از چهارصد اپیزود در روند گفتگوی مولانا و مخاطبان به شکل خطی و تودرتوی در قالب حکایت و داستان بلند در مثنوی پدیدارمی‌شوند. تعلیق و گسستن رشتهٔ روایت-شان شهرزادوار مخاطبان را تا سال‌های سال در انتظاری شیرین نگاه می‌دارد.

2-15-بازآفرینی و تصرف در اصل داستان‌ها

داستان‌های مثنوی قصه‌هایی با ریشه‌های کهن و بازمانده از روزگاران پیشین هستند که در بسیاری از منابع ایرانی، یونانی، عربی و هندی با تفاوت‌هایی ذکرشده‌اند و موضوع بیشتر آن‌ها مطالب اجتماعی، اخلاقی، دینی و غیره بوده‌است. (ن.ک: فروزانفر، 1380) و (ن.ک: وزین‌پور، 1388: 43). این روایات بازمانده از روزگاران کهن در مثنوی به تناسب مقصود مولانا دچار تغییر و بازآفرینی می‌شوند. زیرا؛ «مولانا خود به صحت و سقم داستان‌های استشهادی در مثنوی چندان اعتقادی ندارد و خود را ملزم به رعایت حفظ امانات تاریخی نمی‌بیند. داستان برای او ظرفی است که مظروف خویش را چنان که می‌خواهد نه چنان‌که هست در آن فرومی‌ریزد و متناسب با حال و هوای مجلس و شنونده از آن سودمی‌برد و صد البته از یاد نمی‌برد که طبع مردمان بالفطره با حکایت‌های شیرین و بیان دلنشین مأنوس‌تر است» (ر.ک: سجادی، 1380: 39).

مولانا در روند بیان اندیشه اگر جزئی از یک داستان با اندیشهٔ مورد نظرش رابطهٔ روشن و منطقی تمثیلی نداشته‌باشد، به راحتی آن را تغییرمی‌دهد. او با عناصر روایت چونان ابزار بیانی برخوردمی‌کند. هدفش از آوردن تمثیل نه داستان‌پردازی بلکه بیان اندیشه است. بنابراین هر عنصری از عناصر روایی؛ از پیرنگ و حادثه و شخصیت... و صحنه روایت ممکن است دچار تغییری متناسب با موضوع سخن شود. تصرف در اصل داستان‌ها بنا بر نیاز و ضرورت روشنگری در بارهٔ اندیشهٔ مورد بحث صورت‌می‌گیرد. بنابراین؛ حتی در داستان‌های مشهور و رایج، بازآفرینی و تصرف

دیده‌می‌شود.

از جملهٔ نمونه‌های این بازآفرینی‌ها: «حکایت پادشاه جهود و نفاق افکنی او در میان ترسایان» در دفتر اول که در آن مشکلات و ناسازگاری‌های صوفیان مطرح‌می‌شود. به نظر می‌رسد که مولانا طرح این داستان را از حکایت بومان و زاغان کلیله‌ودمنه می‌گیرد و آن را با جایگزینی شخصیت‌های انسانی بازآفرینی‌می‌کند.

داستان «موسی و شبان» در دفتر دوم نیز در مأخذ اصلی خود به صورتی دیگر است. ظاهراً مأخذ آن حکایتی است که در عقدالفرید نقل‌شده‌است» (ر.ک: فروزانفر، 1380: 195). «داستان شیر و نخجیران» در دفتر اول مثنوی نیز با «داستان شیر و نخجیران» در کلیله‌ودمنه یکی نیست. در داستان مثنوی موضوع توکل و اکتساب مطرح‌می‌شود. «ماجرای مرد دباغ که در بازار عطاران بیهوش می‌شود» و... نمونه‌های تصرف و بازآفرینی بسیار زیاد است.

مولانا آگاهانه و به روشنی بیان‌می‌کند که؛ وقتی بیان اندیشه ای برای مخاطبان دشوار می‌شود و مخاطب را دچار سردرگمی و حیرانی می‌کند، نیازمند آوردن مَثَل و تمثیل می‌شوم اما از آنجا که در هستی دو پدیده نمی‌توانند در همه اجزای خود نمایانندهٔ یکدیگر باشند و متحد، پس ناچار همهٔ تمثیل‌ها ناقص خواهندبود. ازاین‌روی؛ در حالی‌که برخی جنبه‌های یک اندیشه را می‌نمایانند، در نشان‌دادن برخی جنبه‌های دیگر آن ناتوان هستند. بنابراین به ضرورت روشنگری در سخن دست به تصرف و دگرگونی در اصل داستان‌ها می‌زند:

«متحد نقشی ندارد این سَرا　　　تا که مِثلی وا نمایم مر ترا
هم مثال ناقصی دست آورم　　　تا ز حیرانی خرد را وا خرم» (مولوی، 1395: 570).

2-16-استقلال داستان‌ها

اپیزودهای مثنوی دارای پیرنگ مستقل و پیوسته هستند. همهٔ داستان‌های کوتاه، بلند و کلان مثنوی مستقل هستند. بدین معنا که هیچ‌یک نقشی در شکل‌گیری پیرنگ دیگری ندارد.داستان در داستان‌ها چه حکایت‌های کوتاه (داستان درونه‌ای) باشند، چه داستان‌های بلند (داستان درونه‌گیر) با ساختاری گسسته، همچنان پیرنگی مستقل و خودبسنده دارند. بنابراین؛ چون هیچ نقشی در پیشبرد پیرنگ یکدیگر ندارند، گسستن خط داستانی به پیوندهای محتوایی درون ساختاری روایت آسیبی نمی‌رساند. حتی حذف داستان‌های درونه‌ای به ساختار پیرنگ داستان بلندتر آسیبی نمی-رساند. زیرا اپیزودها در متن به موازات هم قرارگرفته‌اند. همین سبب شده که بتوانند متناسب با اندیشهٔ در هر جایی از رشتهٔ سخن پدیدار شوند و رنگ بحث و اندیشهٔ مورد نظر مولانا را به خود بگیرند. بدیهی است که حفظ استقلال داستان‌ها و نبودن نمونه‌ای از تداخل شخصیت یا حادثه و دیگر عناصر روایی داستان‌ها با هم در مثنوی، نشان از حضور ذهن و احاطهٔ آگاهانه بر بیش از

چهارصد تمثیل در طی سالیان دراز سرایش مثنوی دارد.

2-17-بازگشت به رشتهٔ قطع‌شدهٔ سخن

بازگشت آگاهانه به ادامهٔ مطلب و در هر بازگشت هدفی و بیان اندیشه‌ای را دنبال‌کردن هوشیاری و احاطه بر جهان اندیشه چونان جلال‌الدین محمد بلخی رومی می‌طلبد. در بارهٔ اهداف این بازگشت‌ها آمده‌است: «به طور کلی، اعلام بازگشت در مثنوی به سه صورت رخ‌می‌دهد:

نخست؛ اعلام بازگشت+ بازگشت بلافاصله به داستان.

دوم؛ اعلام بازگشت+ ادامهٔ موضوع و تفسیر مورد بحث پیشین به صورت‌نسبتاً بلند.

سوم؛ اعلام بازگشت+ جمع بندی و نتیجه‌گیری موضوع و تفسیر مورد بحث پیشین به صورت کوتاه» (ن.ک: بامشکی، قوام، 1390: 30).

آوردن نتیجه‌گیری از داستان ها و بازگشت دوبارهٔ به رشتهٔ اصلی سخن. آوردن نتیجه‌گیری از زبان شخصیت ها شیوهٔ معمول داستان‌سرایی است. اما هدف از اشاره به این موضوع تأکید بر سرودن آگاهانهٔ مثنوی است. به عنوان نمونه: در داستان « جستن آن درخت کی هر که میوه آن درخت خورد نمیرد» نتیجه‌گیری از زبان شیخ:

«شیخ خندید و بگفتش ای سلیم   این درخت علم باشد در علیم
بس بلند و بس شگرف و بس بسیط   آب حیوانی ز دریای محیط
تو بصورت رفته‌ای ای بی‌خبر   زان ز شاخ معنیی بی بار و بر
گه درختش نام شد گه آفتاب   گاه بحرش نام گشت و گه سحاب
آن یکی کش صد هزار آثار خاست   کمترین آثار او عمر بقاست...
تو چه بر چفسی برین نام درخت   تا بمانی تلخ‌کام و شوربخت
در گذر از نام و بنگر در صفات   تا صفاتت ره نماید سوی ذات
اختلاف خلق از نام اوفتاد   چون به معنی رفت آرام اوفتاد» (مولوی، 1395: 330).

شگفتا که تداعی معانی و گسستن‌های مداوم رشتهٔ سخن و آوردن داستان در داستان و بازگشت به ادامهٔ سخن و سپس ادامه داستان و همچنان بازگشتن به موضوع اصلی نیازمند هشیاری بسیار است، اما موجب نسبت‌دادن آشفتگی و بی‌نظمی به مثنوی و بی‌خویشی به گویندهٔ مثنوی شده‌است. به عنوان نمونه: در حکایت « فریفتن روستایی شهری را و بدعوت خواندن بلابه و الحاح بسیار» مولانا در روند روایت داستان بارها خطاب به خود هشدار می‌دهد که از حد معمول فراتر رفته و به خود می‌گوید که بازگرد.

«شد ز حد هین بازگرد ای یار گرد   روستایی خواجه را بین خانه برد» (مولوی، 1395: 357).

در اواسط داستان پیر چنگی وقتی که داستان به درازا کشیده می‌شود، چنین می‌سراید:

«حد ندارد سوی آغاز رو   سوی قصّهٔ مرد مطرب باز رو»   (مولوی، 1395: 94).
« باردیگر ما به قصه آمدیم   ما از آن قصه برون خود کی شدیم» (مولوی، 1395: 70).

در واقع اگر طرح را از دیدگاه روایت‌شناسان فرمالیست بنگریم، مثنوی از طرح استواری برخوردار است. زیرا؛ «طرح در واقع نقض ترتیب رسمی حوادث به آن صورتی که انتظار می‌رود» (سلدن، ویدوسون، 1377: 53). گریزها، گسستن رشته روایت، آوردن داستان در داستان، بازگشت و ادامه روایت داستان و... همه تمهیداتی هستند که موجب قطع و تأخیر روایت می-شوند و آشنازدایی می‌کنند. بدین صورت مولانا داستان‌ها را خلاف انتظار خواننده به پیش می-برند. علاوه بر همهٔ کارکردهایی که در مثنوی دارد، زیبایی‌آفرینی در خلق روایت است.

2-18-پایان‌بندی داستان‌ها

مولانا در آغازکردن و در پایان‌دادن به داستان‌ها بسته به نوع اپیزود شیوهٔ ویژه‌ای دارد. در میان سه نوع اپیزود مثنوی، یعنی؛ حکایات کوتاه، داستانک (داستان بلند) و کلان داستان‌ها، کوتاه‌ترین آن‌ها (داستان درونه‌ای) حکایات یک بیتی هستند. در میان داستان‌های بلند درونه‌گیر، بزرگترین آن‌ها با بیشترین اپیزود، داستان «بلقیس و سلیمان» است.

حکایت‌ها به صورت خطی درون داستانک‌ها می‌آیند و در هر کجا که آغازشوند، پس از نقل کامل حکایت به آن پایان داده می‌شود و از آن نتیجه‌گیری می‌شود.

داستان‌های بلند یا داستانک‌ها هم به صورت اپیزودهای خطی و هم تودرتو (دایره‌ای) درون کلان در جایی وارد می‌شوند و آن‌گاه که به پایان می‌رسند، داستان بلند دیگری وارد رشتهٔ روایت کلان داستان می‌شود. مولانا پس از پایان هر داستان بلندی به روایت کلان داستان اصلی بازمی‌گردد. بنابراین آشکار است که در هنگام سرودن مثنوی از چگونگی روند پیشرفت روایت داستان‌های بلند آگاه است و از پیشرفت روایت کلان داستان‌ها نیز آگاهی دارد.

مواردی اندکی از شکستن این روند و نظم معمول دیده‌می‌شود. از جمله؛ در دفتر چهارم در کلان داستان بلقیس و سلیمان «بخش۲۲-قصهٔ هدیه فرستادن بلقیس از شهر سبا سوی سلیمان علیه السلام»(مولوی، 1395: 576) آمده است. این داستان در خود داستان بلند «ابراهیم ادهم» و بخش: «سبب هجرت ابراهیم ادهم قدس الله سره و ترک ملک خراسان» (مولوی، 1395: 583) را دارد. درون این داستان حکایت: «بخش۳۱-حکایت آن مرد تشنه کی از سر جوز بن جوز می‌ریخت در جوی آب کی در گو بود و به آب نمی‌رسید تا به افتادن جوز بانگ آب بشنود و او را چو سماع خوش بانگ آب اندر طرب می‌آورد» ((مولوی، 1395: 584) از آغاز تا پایان آمده‌است؛ مولانا بعد از خاتمهٔ این حکایت به روند معمول باید به ادامهٔ داستان بلند «ابراهیم ادهم» می‌پرداخت که این گونه نیست، بلکه ابتدا به ادامهٔ بخشی از کلان داستان بلقیس و سلیمان: « بخش۳۲-تهدید فرستادن سلیمان

علیه‌السلام پیش بلقیس کی اصرار میندیش بر شرک و تاخیر مکن» (مولوی، 1395: 586) و در ادامه همچنان به داستان بلقیس و سلیمان می پردازد: «بخش ۳۳- پیدا کردن سلیمان علیه‌السلام کی مرا خالصا لامر الله جهدست در ایمان تو یک ذره غرضی نیست مرا نه در نفس تو و حسن تو و نه در ملک تو خود بینی چون چشم جان باز شود به نورالله»(مولوی، 1395: 587). پس از آن و در ادامه به داستان ابراهیم ادهم: «بخش۳۴ -باقی قصه ابراهیم ادهم قدس‌الله سره» (مولوی، 1395: 588) بازمی‌گردد و آن را به پایان می‌برد.

2-19-اتمام داستان‌ها

برخی داستان‌های مثنوی را ناقص می‌دانند. (ن.ک: توکلی، 1384: 70). در واقع چنین توصیفی از اپیزودهای مثنوی گمراه کننده است. زیرا؛ نخست باید گفت که داستان ناقص؛ داستانی است که پایان آن برای مخاطبان مبهم باشد. دوم؛ ازآن‌جا که مخاطبان و مستمعان مجلس مولانا با این تمثیل‌ها از پیش آشنایی ذهنی دارند، پایان داستان‌ها برای آن‌ها روشن و از آن آگاه هستند. این آشنایی بدین سبب است که یا تمثیل را در مجلس مولانا شنیده‌اند و یا قصص قرآنی و روایات تاریخی رایج در میان مردم زمانهٔ مولانا بوده‌اند. در هر حال مخاطبان با قصه تمثیلی آشنا هستند. پس نمی‌توان گفت که داستان‌های تمثیلی مثنوی، داستان ناقص هستند.

با توجه به برّرسی‌ها می‌توان گفت؛ چندین داستان مثنوی پایان‌بندی مبهم دارند. «مانند: «نی نامه»، «پادشاه و کنیزک»، «آمدن رسول روم نزد عمر»، «قصهٔ دقوقی»، «مسلمان و مغ و مجاوبات آن‌ها»»(ن.ک: محمدی، بهاروند، 1392: 26-279). اما جز بخش پایانی داستان شاهزاده سوم در دفتر ششم؛ «دژ ذات‌الصور یا قلعهٔ هُش‌ربا» که مولانا خود عامدانه آن را ناتمام‌گذاشته، همهٔ داستان‌ها به پایان خود رسیده‌اند.

2-20-طرح مناظره و گفتگو

گفتگو مهم ترین عنصر در داستان‌سرایی است. گاه تا آن حد که تمام عناصر روایت تنها زمینه‌ساز نمایش گفتگو هستند. گفتگوهای مثنوی هشیارانه و منطقی طراحی شده‌اند و اندیشه اصلی سُراینده و درونمایهٔ داستان‌ها را در خود دارند. «روایت برخی قصه‌های مثنوی از طریق مشارکت گفت‌وگو و کنش داستانی هدایت‌می‌شود... راوی در آن لحظات عنان روایت را به دست شخصیت‌های پویا و گفت‌وگوهای زنـدهٔ آن‌ها می‌سپارد و خود دورادور بینندهٔ پیشبرد روایت است» (مهدی‌زاده‌فرد، امامی، 1388: 159). در طراحی این گفتگو به هر کدام از طرفین اجازه‌داده‌شده تا حرفشان را به زبان خودشان بزنند تا مخاطب بتواند شنوندهٔ هر دو سوی گفتگو باشد. به عنوان نمونه؛ «خواندن محتسب مست خراب‌افتاده را به زندان»:

محتسب در نیم شب جایی رسید　　　در بن دیوار مستی خفته دید

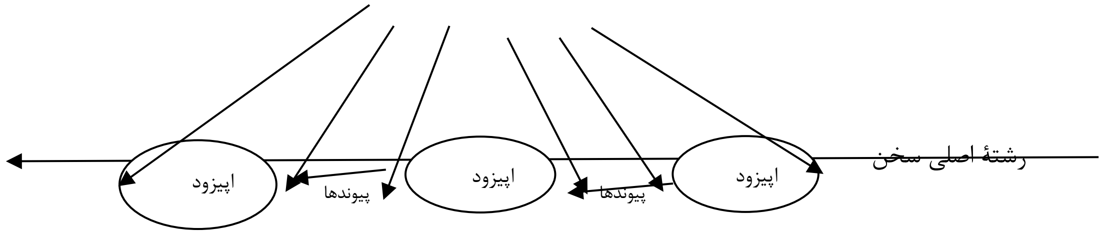
گفت هی مستی چه خوردستی بگو   گفت ازین خوردم که هست اندر سبو
گفت آخر در سبو واگو که چیست   گفت از آنک خورده‌ام گفت این خفی‌ست
گفت آنچ خورده‌ای آن چیست آن   گفت آنک در سبو مخفی‌ست آن
دور می‌شد این سؤال و این جواب   ماند چون خر محتسب اندر خلاب
گفت او را محتسب هین آه کن   مست هوهو کرد هنگام سخن
گفت گفتم آه کن هو می‌کنی   گفت من شاد و تو از غم منحنی
آه از درد و غم و بیدادی ست   هوی هوی می‌خوران از شادی ست
محتسب گفت این ندانم خیز خیز   معرفت متراش و بگذار این ستیز
گفت رو تو از کجا من از کجا   گفت مستی خیز تا زندان بیا
گفت مست ای محتسب بگذار و رو   از برهنه کی توان بردن گرو
گر مرا خود قوت رفتن بدی   خانهٔ خود رفتمی وین کی شدی
من اگر با عقل و با امکان‌می   همچو شیخان بر سر دکانمی (مولوی، 1395: 276).

ناگفته پیداست که زیبایی و عمق سخن در گفتگوها و شخصیت‌هایی که با زبان ویژهٔ خود سخن-می‌گویند، کاری اندیشیده و آگاهانه است. از موارد دیگر طرح گفتگو و بیان اندیشهٔ سُراینده از زبان شخصیت‌های داستانی می‌توان از: گفتگوی شیر و نخجیران، گفتگوی رسول قیصر روم و عمر، گفتکوی ابلیس و معاویه و گفتگوی سازندگان مسجد ضرار را نام برد.

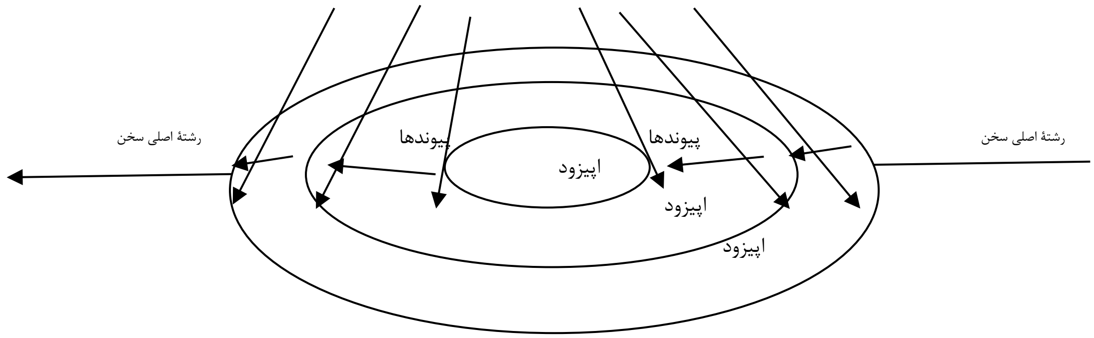
2-21-پیوندهای ساختاری و محتوایی

دیگر نشان از سُرایش آگاهانهٔ مثنوی، واژگان و جملات تکرارشونده و کلیدی هستندکه متن داستانی و غیرداستانی را به هم می‌پیوندد. گویی نشان راهی برای گم‌نکردن سر رشتهٔ سخن باشند. واژگان و جملات تکرارشونده بازتاب تداعی معانی ذهنی مولاناست که بر بنیاد مشابهت شکل‌گرفته و پیوندهای ساختاری و محتوایی آفریده‌است. جایگاه قرار گرفتن واژگان و جملات و ابیات کلیدی دربردارندهٔ اندیشه، موضوع، محتوا در متن مثنوی اپیزودهای خطی و دایره‌ای بدین گونه است:

پیوندهای اندیشه و اپیزودهای خطی مثنوی



پیوندهای اندیشه و اپیزودهای تودرتوی مثنوی



2-21-1- واژگان کلیدی پیونددهنده

مولانا قبل از شروع اپیزودی تازه در یک بیت که معمولاً در پایان داستان قبل یا آغاز داستان تازه و یا گاه در درون داستان پیشین آمده‌است، با آوردن واژگان کلیدی پیوند موضوعی و محتوایی اپیزودها را استوار می‌سازد. به عنوان مثال در آغاز داستان« طوطی و بقال» آمده:

«تو قیاس از خویش می‌گیری ولیک دور دور افتاده‌ای بنگر تو نیک» (مولوی، 1395: 15).

در اینجا واژهٔ «قیاس» متناسب با موضوع داستان «طوطی و بقال»، رشتهٔ سخن و تمثیل را به هم پیوند داده است. در نی نامه دفتر اول واژگان؛ عشق و عاشق و معشوق، متن را به سوی آوردن داستان « عاشق شدن پادشاه بر کنیزک رنجور و تدبیر کردن در صحت او » به پیش می‌برد:

جمله معشوق است و عاشق پرده‌ای زنده معشوق است و عاشق مرده‌ای (مولانا،1372: 66)

2-21-2 جملات کلیدی پیونددهنده

در واقع پیوند دوسویه‌ای از محتوی اندیشه و جملات کلیدی اشاره‌کننده به محتوی در آغاز و پایان اپیزودها را به رشتهٔ اصلی سخن در متن مثنوی دوخته است. اپیزودها به سبب نقش تمثیلی و جایگاه قرارگرفتن‌شان در متن، از راه محتوای به رشته سخن در متن می‌پیوندد.

2-21-3-ابیات کلیدی پیونددهنده

با نگاهی گذرا به مثنوی می‌توان به روشنی دید که اپیزودها با آمدن ابیاتی پیش از داستان و ابیاتی پس از داستان به رشتهٔ اصلی سخن پیوندزده‌شده‌اند. این ابیات چون حلقه‌های زنجیر داستان‌ها را به یکدیگر متصّل‌می‌کند و چون رشته‌ای نادیدنی تاروپود مثنوی را درهم‌می‌تند. بیت‌های فشردهٔ ماقبل اپیزودها از گسستگی و آشفتگی ساختار معنایی نیز جلوگیری‌می‌کنند. «بخش‌های مختلف مثنوی معنوی اگرچه به ظاهر جدای از یکدیگر می‌نماید، امّا زنجیروار به هم پیوسته‌اند و ابیات لولایی عهده‌دار این اتّصال‌اند». (ن.ک: سجادی، 1380: 39). شیری نیز از این ابیات کلیدی با عنوان« نخ نامرئی» یاد می‌کند. (ن.ک: شیری، 1386: 35).

در موارد بسیار اندکی این روند جاری در مثنوی بهم‌خورده‌است. یکی در دفتر سوّم؛ داستان «اجتماع اجزای خر عزیر علیه‌السلام بعد از پوسیدن باذن الله و درهم مرکب‌شدن پیش چشم عزیر علیه السلام» (مولوی، 1395: 415) و دیگر در دفتر پنجم؛ داستان «قصه اهل ضروان و حیلت‌کردن ایشان تا بی‌زحمت درویشان باغ‌ها را قطاف کنند» (مولوی، 1395: 360).

این شیوهٔ پیوندزدن و مراقبت سُراینده ازگسیختن رشتهٔ سخن، هشیاری گوینده در ساماندهی منطقی مطالب را می‌طلبد. این یافته هدفمندی مولانا از بیان داستان‌ها و گواهی بر طرحی ازپیش-اندیشیده است.

2-21-4- پنهان نگاهداشتن راز

یکی از مواردی که به روشنی سُرودن هشیوار و آگاهانهٔ مثنوی را نشان‌می‌دهد، هشدارهای مولانا خطاب به خود است. او بارها و بارها به خود هشدار می‌دهد که حضور مخاطب را دریاب و خمش کن و راز را نگاهدار و بیش از این سخن مگو. «... مولانا حتی در زمانی که دچار شور و حال است، بر زبان خود تسلط دارد و گاه نیز از انکار مخاطب یا درک‌نشدن مطالبش یا در بیان نگنجیدن آن‌ها می‌ترسد و در زمان سُکر هم مقتضای مخاطب را در نظر دارد» (جابری، 1395: 59). به عنوان نمونه مولانا در این بخش به خود خطاب‌می‌کند:

آتشِ چه آهنِ چه لب ببند ریشِ تشبیه مشبّه را مخند
پای در دریا منه کم‌گوی از آن بر لب دریا خمُش کن لب گزان
گرچه صد چون من ندارد تابِ بحر لیک من نشکیبم از غرقابِ بحر
جان و عقل من فدای بحر باد خون‌بهای عقل و جان این بحر داد
تا که پایم می‌رود رانم درو چون نماند پا چو بطّانم درو (مولوی، 1395: 234).

مولانا پس از این‌گونه خطاب‌ها به رشتهٔ اصلی سخن و موضوع مورد بحث بازمی‌گردد. حال یا سرودن قصه‌ای را آغاز می‌کند، یا قصهٔ نیمه‌تمامی را ادامه می‌دهد.

3-نتیجه گیری

گاه و بیگاه در میان پژوهش‌ها توصیفاتی در بارهٔ مثنوی دیده‌می‌شود که متناقض و ناسازگار است. از جمله اینکه؛ مثنوی در جذبه و شوریدگی و ناخودآگاهی سُروده شده و بدین سبب متنی آشفته است. برای بررسی این توصیفات به متن مثنوی و پژوهش‌های موجود مراجعه و موارد گفته‌شده بررسی شد. خلاف چنین توصیفاتی نشانه‌هایی یافت‌شد که گواه بر آگاهانه سُرودن و پیش‌اندیشی مولانا و نظم منطقی سخن در مثنوی است. از جمله: تعلیمی بودن مثنوی، مجلس‌گویی مولانا، خلوت پیش از مجلس وعظ، داستان-مقاله بودن مثنوی، کلیت موضوعات در اندیشهٔ صوفیانه،

تقسیم یک اندیشۀ کلی به اجزای کوچک‌تر، تکرار، تلمیحات و ارجاعات درون متنی، استدلال تمثیلی، تناسب موضوع سخن و درونمایۀداستان‌ها، گزینش داستان‌ها، عنوان‌بندی و چهارچوب محتوایی، تعلیق‌آفرینی، تعلیق فرصت گفتگو، بازآفرینی و تصرف در اصل داستان‌ها، استقلال داستان‌ها، بازگشت به رشتۀ قطع‌شدۀ سخن، پایان‌بندی داستان‌ها، اتمام داستان‌ها، طراحی مناظره و گفتگو، پیوندهای ساختاری و محتوایی با؛ واژگان، جملات و ابیات کلیدی، پنهان نگاهداشتن راز.

همۀ موارد یافت‌شده به نقش بنیادی آگاهانه سرودن و طرح از پیش‌اندیشیده و منطقی سخن در مثنوی گواهی‌می‌دهند. بنابراین می‌توان گفت؛ ادعای نقش تداعی آزاد و ناخودآگاهی در خلق مثنوی و آشفته‌بودن متن، شتابزده و نارواست. در نتیجه بایدگفت: مولانا با پیش‌اندیشی، آگاهانه و هدفمند مثنوی را سروده و همواره در طی چهارده سال دوران خلق مثنوی پیوسته به جریان خلق متن و اقتضای حال مخاطب احاطۀ هشیارانه‌ای داشته‌است. در نتیجه می‌توان گفت؛ در برخی پژوهش‌ها در توصیف آشفتگی در مثنوی با شتابزدگی روبرو هستیم. نشانه‌های بسیاری گواهی‌می-دهند؛ مولانا با پیش‌اندیشی، آگاهانه و هدفمند آن را سروده و همواره به جریان خلق متن و حضور مخاطب احاطۀ هشیارانه‌ای داشته‌است. بنابراین؛ مثنوی دارای ساختاری با نظم و منطقی دیرآشنا و ویژۀ خود است. چینش اجزای سخن در مثنوی؛ از یک‌سو تابع جهان‌بینی مولانا و از سوی دیگر تابع اولویت‌ها در نظام اندیشه‌اش و از سویی تابع مقتضای حال مخاطبانش است.

پی نوشت‌ها

---

[i] اصطلاح اپیزود در مفهوم کلی، گسترده و عام خود معادل «داستان در داستان» حادثه یا رویدادی مستقل است که در متن یک روایت بلند جای دارد؛ گاه این حادثۀ مستقل به روند پیرنگ داستان مربوط می‌شود و گاه ربطی با پیرنگ داستان ندارد» (داد، 1365 :111). از روایت بلندتر با اصطلاح داستان برونه‌ای یا درونه‌گیر (**قصه مادر** یا **قصۀ چهارچوب** [i]) و ازداستان در داستان یا حادثه مستقل با اصطلاح داستان درونه‌ای (**قصۀ فرعی**) نیز یاد می‌شود.

[ii] واژۀ «کلان داستان» را بدین سبب به‌کارگرفتیم که این کلان داستان‌ها در خود حکایت‌ها و داستانک‌های بسیاری را جای‌داده‌اند و با این نام از حکایت و داستانک متمایزمی‌شوند.

سرچشمه‌ها

ابراهیمی، میرجلال (1374) «گسترۀ رمز در مثنوی مولانا»، *نامۀ فرهنگ*، شمارۀ 19، صص 139-143.

اخوت، احمد (1371)، *دستور زبان داستان*، چاپ اول، اصفهان: نشر فردا.

امامی‌فر، سیدشهاب‌الدین، (1384)، «شبکه‌های تداعی در مثنوی مولانا» رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره 74، صص26- 31.

بامشکی، سمیرا (1392)، « تداخل درونی در مثنوی»، *نقد ادبی*، سال6، شمارۀ 21، صص 9-36.

-------، (1393)، « تداخل سطوح روایی»، جستارهای ادبی، شمارۀ 184، صص 1-27.
-------، (1390) « تعویق و شکاف در داستان‌های مثنوی»، *مولوی پژوهی*، سال پنجم، شمارۀ یازدهم، صص 1-29.
-------؛ زحمتکش، نسیم (1393) «کارکردهای داستان درونه‌ای»، *ادب پژوهی*، شمارۀ 29، صص9-31.
-------، ابوالقاسم (1390)، «شکست روایی و شیوه‌های بازگشت به داستان در مثنوی»، *فنون ادبی*، سال سوم، شمارۀ 1، پیاپی 4، صص 29-46.
برامکی، اعظم، دبیران، حکیمه (1390)، « نقش مخاطب در گسست‌های داستانی مثنوی»، *مولوی پژوهی*، سال پنجم، شمارۀ دهم، صص 1-28.
بهنام، مینا و دیگران، (1392) «بررسی چگونگی پردازش زمان در غزلیات شمس با استفاده از شگرد جریان سیال ذهن»، *زبان و ادبیات فارسی*، شماره سی و یکم، صص83-108.
بیات، حسین (1394) « خطاهای رایج در شناخت شیوۀ جریان سیال ذهن»، *نقد ادبی*، سال 8، شماره 3، صص 209-233.
پارسی نژاد، ایرج، (1380). *روشنگران ایرانی و نقد ادبی*، تهران: سخن.
توکلی، حمیدرضا (1383)، « تداعی، قصه و روایت مولانا»، مطالعات و تحقیقات ادبی، س1، شماره 3 و 4، صص 9-37.
توکّلی، حمیدرضا، (1384)، «مثنوی و اسلوب قصّه در قصّه»، *مجلۀ دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم*، شمارۀ 47-49، صص 45-80.
جابری اردکانی، سیّدناصر، (1388)، «*بررسی نقش اندیشه در پیوستگی قصّه‌های مثنوی*»، استاد راهنما: نجف جوکار، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز.
جابری، سیدناصر (1395) «شطح و شیوۀ بیان آن در مثنوی»، *شعرپژوهی*، سال هشتم، شمارۀ اول، (پیاپی27)، صص 41-62.
جعفری، فرشته (1395) «سوررئالیسم در مثنوی معنوی»، *عرفانیات در ادب فارسی*، شماره 62 صص 481 ـ 561.
جوکار، نجف؛ جابری، سیدناصر (1389)، «پیوند ابیات مثنوی بر مبنای تداعی و تمثیل»*ادب و زبان*، دورۀ جدید، شماره 28 (پیاپی 25)، صص 51-73.
جوکار، نجف و جابری، سیدناصر (1388) «درآمدی بر پیوند قصه‌ها و محور طولی ابیات مثنوی»*گوهر گویا*، سال سوم، شماره سوم، پیاپی 11، صص 21-40.
داد، سیما (1365) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
ذکاوتی قره گوزلو، علیرضا (1386)، «بطن اول مثنوی هنر داستان‌پردازی مولوی»، مطالعات عرفانی، شمارۀ پنجم، صص 54-68.

زرین کوب، عبدالحسین (1386) نردبان شکسته، تهران: سخن.

زرین‌کوب، عبدالحسین (1382)، *سِرِّ نی*، تهران: انتشارات علمی.

سجادی، علی‌محمد (1380) «مولا و مولانا»، *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*-شمارهٔ 29، صص 37-49.

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر (1377)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.

شوهانی، علیرضا (1382)، « داستان‌پردازی و شخصیت‌پردازی در مثنوی معنوی»، *پژوهشهای ادبی*، شمارهٔ 2، صص 91-106.

شیری، قهرمان (1386)، «شناختی از داستان های مثنوی»، *کتاب ماه*، سال اول، شماره 7، (پیاپی 121)، صص 28-41.

فتوحی، محمود (1383-1384) « تمثیل ماهیت، اقسام، کارکرد». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه خوارزمی*، دورهٔ 13-12، شمارهٔ 49-47 ، صص 141 – 178.

قائمی، فرزاد (1386)، « نقش فلسفه تمثیلی در داستان‌پردازی‌های مولانا در مثنوی»، *پژوهش‌های ادبی*، دورهٔ 4، شمارهٔ 16، صص 198-183.

عبدالحکیم، خلیفه، (2536)، *عرفان مولوی*، ترجمهٔ؛ احمد محمدی، احمد میرعلایی، چاپ سوم، تهران: کتاب‌های جیبی.

غلام، محمد (1382)، «کیفیت تعلیق در قصه‌پردازی مولانا» *نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دورهٔ جدید، شمارهٔ 14، پیاپی11، صص 71- 95.

فروزانفر، بدیع الزمان (1380)، *احادیث و قصص مثنوی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

قبادی، حسینعلی؛ گرجی، مصطفی (1386)، «تحلیل داستان پادشاه و کنیزک بر مبنای شیوهٔ تداعی آزاد و گفتگوی سقراطی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شمارهٔ 183، صص 177-192.

محمودی، علی؛ خواجوی نژاد، لیلا، (1389)، «بررسی ساختار تداعی در حکایتی از مثنوی» مجموعه *مقالات پنجمین همایش پژوهش های زبان و ادب فارسی*، دانشگاه تربیت معلم سبزوار، صص 546-599.

محمودی، محمدعلی؛ صادقی، هاشم (1388)، « تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن» *پژوهشهای ادبی*، سال 6، شمارهٔ 24، صص 129-144.

محمدی، علی؛ بهاروند، آرزو (1392) «شیوه‌های پایان‌بندی در داستان‌های مثنوی)، *ادب فارسی*، دورهٔ 3، شمارهٔ 2، شماره پیاپی 12، صص 19-38.

مظفری، سید ابوطالب (1382)، «صورت از بی صورتی، نگرشی بر ساختار روائی مثنوی مولوی» *مجلهٔ شعر*، شماره 33 ، صص 40 – 43.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد (1384)، *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد. ا. نیکلسون، چاپ ششم، تهران: هرمس.

مهدی‌زاده فرد، بهروز ؛ امامی، نصرالله (1388)، « بررسی چند شگرد روایی در قصه‌های مثنوی» *نقد ادبی*،

سال 2، شماره 8، صص 141-162.
میر صادقی، جمال، (1377)، *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، تهران: کتاب مهناز.
واحدی، زهرا سادات، (1392)، *تحلیل تأثیرتداعی معانی درساختارگریزی روایت‌های مثنوی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، استاد راهنما؛ حسن ذوالفقاری، استاد مشاور؛ امین رحیمی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اراک.
وزین‌پور، نادر (1388)، *آفتاب معنوی*، چاپ دهم، تهران: امیر کبیر.
یاری، منوچهر (1374)، « ساختار داستانی در درام ایرانی (ساخت قصه در قصه، نمایش در نمایش)»، *نقد سینما*، شماره 5، صص 31- 35.
یوسف پور، محمد کاظم، (1386) « نقش استطراد در حکایات مثنوی»، *پژوهشهای ادبی*، شمارهٔ 16، صص 271-294.